

**АРХАИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ МИРОЗДАНИЯ
ЗАУРАЛЬСКОГО НАСЕЛЕНИЯ
(ПО АРХЕОЛОГИЧЕСКИМ ИСТОЧНИКАМ)**

В самом общем виде динамику мифологического мира можно раскрыть как переход от хаоса к космосу.

М. Д. Ахундов

Порядок возникает из хаоса.

И. Пригожин

Человек еще в каменном веке осмысливал фундаментальные проблемы бытия, связанные с происхождением вселенной, ее структурой и динамикой, свое место в ней. Для каждого культурно-исторического периода характерны специфический стиль мышления, социального поведения, своя картина мира. Важнейшим показателем развития духовного опыта человека является эволюция космогонических мифов. Миф начинается с сотворения мира.

Известные архаические модели мироздания рассматриваются преимущественно на лингвистическом материале. Археологическим источникам, как правило, уделяется второстепенное значение, в то время как именно они позволяют проследить генезис образов, связанных с космогоническими мифами, выявить региональную специфику фундаментальных моделей мироздания и соотнести их с определенными коллективами первобытности. Наша задача – реконструировать космогонические мифы, запечатленные в археологических реалиях. В данной работе исследование ограничено эпохами неолита – энеолита, для которых источником послужили графические изображения на керамике, и началом бронзового века в Нижнем Притоболье (ташковская культура), когда представление о вселенной нашло отражение не только в изобразительной деятельности, но и в архитектуре поселений.

Точка зрения об информационной сущности искусства нацеливает на понимание, интерпретацию изобразительных текстов. Каждой культуре присущ свой «язык» образов как особой формы материальной реализации образного мышления¹. Чтобы понять чужую культуру, необходимо реконструировать систему ценностей, составляющих ее основу. Ценности кристаллизуются в архетипы и символы. Архетипы, согласно К. Юнгу, – форма коллективного бессознательного². Наиболее древние архетипические образы во всех мифологиях ассоциируются с мировыми стихиями (вода, земля, огонь, воздух). Понятие «символ» у К. Юнга наделялось глубоким смыслом. Архетипические образы-символы, условно-схематические изображения являлись своего рода кодами, скрывающими различные смыслы. Символ текуч, подвижен, противоречив. Декодирование символов, проникновение в их смысл носит вероятностный характер. В то же время информационная функция первобытного искусства исходит из того, что символы (знаки) были связаны с теми или иными понятиями или явлениями. Изобразительная деятельность в первобытности в большинстве своем имеет мифологическое содержание. Мифы воплощены в обрядах и отражены в изобразительной деятельности³.

К настоящему времени накоплен значительный и плодотворный опыт по раскрытию семантики изобразительной деятельности в первобытности⁴. Семантическая интерпретация образов предполагает анализ их содержания на нескольких уровнях: от первичного опознания образов (персонажей), выявления характера их взаимодействия и определения содержания сюжета до интерпретации композиции как единого изобразительного текста, а затем – соотнесения его с письменными источниками⁵.

При интерпретации изобразительных символов следует вслед за А. Д. Столяром отказаться от механического проецирования этнографических данных и «дешифровки сверху». Необходимо выявление глубинных смысловых связей между различными символическими элементами⁶. Если источниковую базу составляют археологические реалии, то приоритетными в дешифровке знаковых систем должны быть археологические свидетельства, но никак не этнографические⁷. Согласно норвежскому исследователю К. Хельскогу, археологические (поздний мезолит – неолит Карелии) и этнографические источники разделены приблизительно 180 поколениями⁸. За прошедшие тысячелетия изменялся климат, имели место миграции и взаимоасси-

миляции, изменялись ценностные ориентации и религиозно-мифологические представления. «Археолого-этнографический метод» в таком случае вряд ли оправдан, поскольку превратился в средство некритического подбора фактов, упрощения процедуры исследования.

Неправомерно и «чтение» древних изображений как прямых свидетельств практической деятельности людей, поскольку в знаковой системе действительность отражена в символической форме. Символические формы деятельности осуществляются главным образом через социально-психологический механизм. Символ выступает как предельно концентрированное сообщение, как смысл, идея явления.

Всякая модель мира предполагает процесс творения вселенной – космогенез, ее структуру, пространственно-временные характеристики. Развитие мифа связано с последовательным вводом основных бинарных оппозиций: мужской – женский, верх – низ, живой – мертвый и т. д. В основу космогонических мифов положена идея упорядоченности, противостоящая внешнему хаосу.

Среди ранненеолитической керамики козловской культуры Среднего Зауралья (пос. Евстопиха, Кокшаровский холм и др.) встречаются сосуды с чередованием широких поясов из горизонтальных волнистых линий, выполненных в прочерченной технике, с поясками из сдвоенных ямочных вдавлений. Верхнюю зону из волнистых линий разбивают фигуры в виде равнобедренных с вершиной вверх треугольников, заполненных вписанными друг в друга углами.

Волнистыми, струящимися линиями обычно изображается движение вод, равнобедренные треугольники, вероятно, воспроизводят образ земли (горы), а ее многослойность – образ рождающейся земли, когда изначальный небольшой холм, увеличиваясь, превращается в гору (рис. 1–1–3). На других сосудах этот сюжет дополнен вертикальными короткими отрезками по склонам «горы» и волнистыми наклонными линиями, спускающимися сверху (рис. 1–4), или многослойная гора изображена в сочетании волнистых и прямых линий, спускающихся сверху (рис. 1–5, 10). Вертикальными отрезками могла быть обозначена растительность, а волнистыми линиями – потоки воды (дождя). Сюжет может быть осмыслен как «ливень эпохи творения».

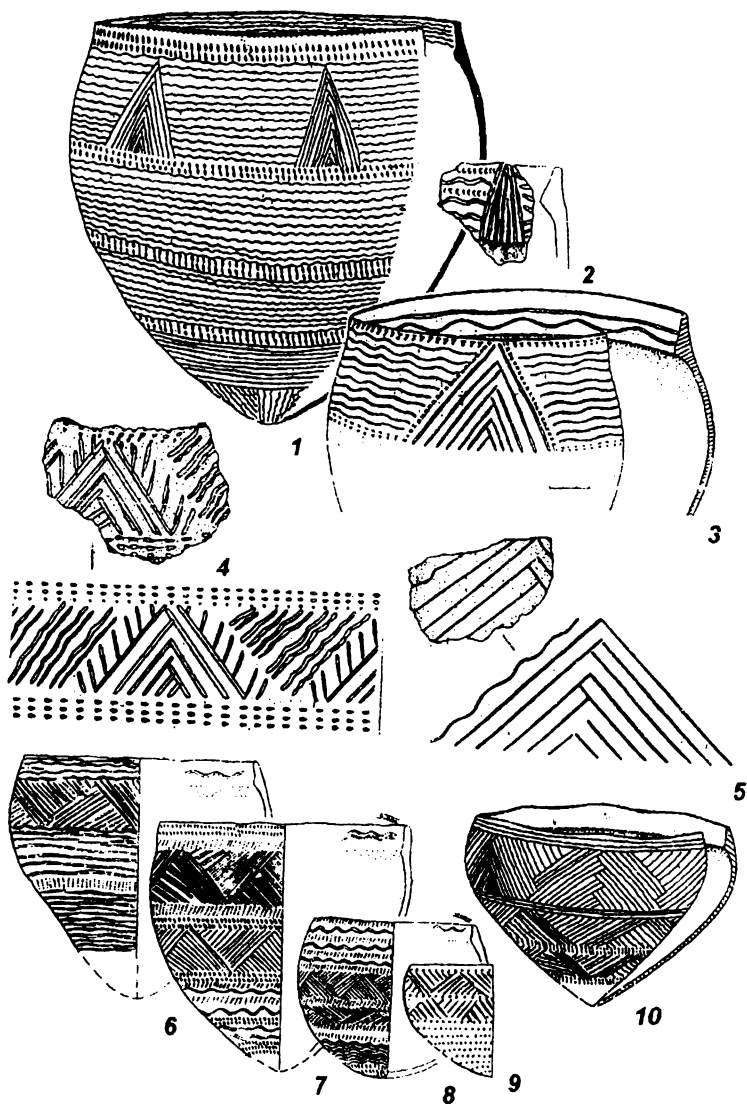


Рис. 1. Керамика козловской и полуденской культур: 1 – Евстюниха I; 2 – Ташково I; 3, 4, 5 – Кокшаровский холм (по Л. В. Ивасько); 6 – 9 – Исетское Правобережное (по В. Ф. Кернер); 10 – Кокшаровско-Юрьинское (по Л. В. Ивасько)

На описанных сосудах основу композиции составляют мотивы воды и горы, которая интерпретирована нами как процесс поднятия суши из воды. Дополнительные детали этой композиции позволяют восстановить процесс развития событий – космогенез – от хаоса (вода, мировой океан) до появления суши и жизни в результате оплодотворения земли дождем. Гора обозначала координаты пространства – верх, низ, центр, разделив землю и небо, которые показаны поясками из ямочных вдавлений, передающих, по-видимому, их статичное состояние в отличие от динамичной стихии верхних вод. Идея первичности хаоса – водной стихии – передана доминированием мотива из волнистых линий, стратиграфией изобразительных зон (рис. 1–1). Развитие событий от хаоса к космосу предполагает ход времени от прошлого к настоящему. Категории пространства и времени возникли и долгое время существовали как категории культуры, а не естествознания⁹.

Для керамики козловской культуры одним из ключевых символов, своего рода лейтмотивом являются зоны из взаимопроникающих и разнозаштрихованных треугольников (рис. 1–6). Генеzis этого сюжета, по-видимому, восходит к мифическому времени «эпохи творения». В основе всякого космогонического мифа лежит процесс слияния мужской и женской субстанций. В отличие от нижних вод, сопряженных со стихией земли, женское начало, верхние воды, соотносятся с небом, а дождь – символ активного мужского начала.

По-видимому, в дальнейшем образ рождающейся земли из многослойных треугольников трансформировался в образ земли сформировавшейся, которая стала обозначаться треугольником со штриховкой, параллельной одной из его боковых граней, а струи дождя – прямыми линиями, но, как и прежде, спускающимися сверху вниз по отношению к горе. Следует заметить, что на ряде сосудов с зонами из взаимопроникающих треугольников штриховка верхних фигур частично наложена на нижние (рис. 1–6). Взаимопроникающие треугольники заключены между двумя параллельными линиями, вероятно, фиксирующими небо и землю. Космический союз земли и неба был передан предельно абстрактным геометрическим символом. Две важнейшие стихии – земля и верхние воды (небо) – слились воедино, подобно китайским инь и ян, символизирующим дуальный космос.

При описании картины мира Мишель Фуко характеризовал мир как всеобщую «пригнанность вещей», когда конец одной вещи означает начало другой, благодаря чему происходит передача движения, воздействий, свойств от вещи к вещи¹⁰.

Человек неолитической эпохи Зауралья тиражировал наиболее сакральную часть космогонического мифа, связанную с условием происхождения жизни, ее сохранением и умножением. Зоны из взаимопроникающих и разнозаштрихованных треугольников довольно часто встречаются на посуде не только козловской культуры, но и в последующее время – на керамике полуденской культуры, по-видимому, генетически родственной козловской (рис. 1–7–9). Аналогом горы, вероятно, являлись мировые столбы. На сосудах с Андреевского озера (раскопки Л. А. Дрябиной, В. И. Асташкина) горизонтальные зоны из волнистых и прямых линий разывают вертикальные отрезки с выступами по краю сосуда. Этой композицией, вероятно, обозначен процесс поднятия из водных глубин первоначального холма (рис. 2–1, 2).

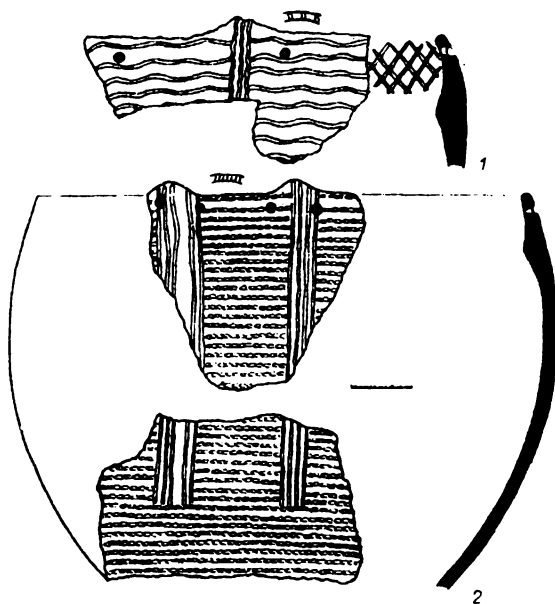


Рис. 2. Керамика козловской культуры: 1, 2 – поселение ЮАО-XV, жилище 1 (по В. И. Асташкину)

Представления о вселенной у населения кошкинской культуры, синхронной козловской и занимающей ту же территорию Среднего Зауралья¹¹, были воплощены в образе мирового древа. Керамика орнаментировалась в прочерченно-накольчатой технике, основные мотивы состояли из комбинаций прямых и волнистых линий. Наибольший интерес представляет жилищный комплекс поселения Ташково III (Курганская обл., правый берег р. Исеть), датируемый серединой V тыс. до н. э. – 6380 ± 120 (ЛЕ-4344)¹².

На одном из сосудов сразу под венчиком расположен горизонтальный пояс из прямой и пяти волнистых линий, от которого через равные промежутки сверху вниз опускаются наклонные (слева направо) короткие отрезки из сдвоенных прямых линий (рис. 3-1). Эта композиция повторяется на сосуде с Андреевского озера (ЮАО-ХII-А) с той лишь разницей, что спускающиеся стремительно вниз короткие отрезки сгруппированы не по два, а по три (рис. 3-2). Горизонтальным пояском из прямых и волнистых линий, по-видимому, обозначено небо, содержащее влагу¹³. Эта композиция может быть интерпретирована как ниспадение небесных вод, оплодотворяющих землю. Движение потоков воды слева направо, по ходу движения солнца, вероятно, символизирует свет и тепло, необходимые для жизни, как и влага.

На другом сосуде верхнюю половину занимает зона из древовидных мотивов, стволы которых переданы сдвоенными волнистыми и параллельными линиями; ветви в виде наклонных волнистых линий, напоминающих потоки воды или реки, в одном случае направлены вниз, а в другом – вверх; при этом ветви левой стороны одного дерева одновременно являются ветвями правой стороны другого (рис. 3-3). Такие «пригнанные» (по М. Фуко) друг к другу деревья заключены между сдвоенными волнистыми линиями сверху и снизу, вероятно, обозначающими небо и землю. Движение вод во вселенной изображается в виде извивающихся струй¹⁴. Древо, формируясь из первозданных верхних вод, тянется вниз, охватывая своими ветвями весь мир, укореняется и принимает нормальное положение – ветвями вверх. Стоячее положение является манифестацией жизни¹⁵.

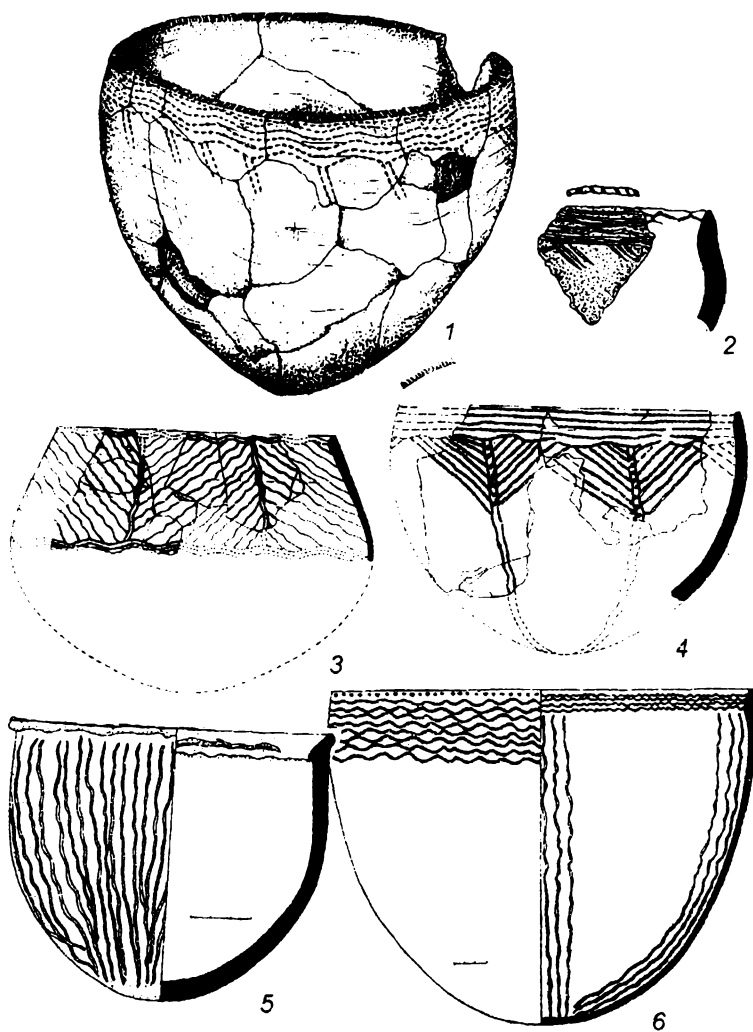


Рис. 3. Керамика кошкинской культуры: 1, 3, 4 – поселение Ташково III;
2, 5, 6 – ЮАО-ХIII-А

Поставьте нас прямо – для странствий и для жизни
(РВ I, 36, 14).

Композиция из восьми деревьев, замкнутых в круг, с ветвями, направленными то вниз, то вверх, может символизировать круговорот жизни – смену дня и ночи, времен года, начало нового года, когда весенние дожди возрождают жизнь:

*Эта одна и та же вода движется вверх и вниз
с течением дней* (РВ I, 164, 51).

Круговращение деревьев, вероятно, отражает циклическое восприятие времени. Этот рисунок на сосуде может быть ответом на вопрос о том, откуда взялось первозданное дерево. Бесформенная стихия верхних вод (хаос) проявилась в форме дерева с корнями наверху, у источника жизни. По-видимому, можно предполагать смысловую близость «дерева жизни» и «живой воды».

На третьем сосуде из жилища (рис. 3–4) от горизонтального пояса у венчика, состоящего из прямых и волнистых линий, сверху вниз опускаются вертикальные столбики из двух параллельных волнистых линий (их шесть), которые, по-видимому, сходятся на дне круглодонного сосуда (дно не сохранилось). От них в верхней части по обе стороны отходят наклонные прямые линии, соединяющиеся с горизонтальной волнистой линией на венчике. В этом сюжете легко угадываются довольно реалистические изображения деревьев.

Два рядом стоящих дерева отличаются тем, что одно из них имело по семь ветвей с двух сторон и семь ямочных вдавлений внутри ствола, а другое – с правой стороны семь ветвей и восемь – с левой, внутри ствола – восемь ямочных вдавлений. Все элементы композиции, как и на других вышеописанных сосудах, сопряжены друг с другом, составляя единое целое – изобразительный текст.

Волнистость стволов ассоциируется с рекой; они первичны по отношению к кроне, о чем свидетельствует и стратиграфия изображений – ветви накладываются на ствол. Снова та же ситуация – развертывание мира сверху вниз, от до-бытия к бытию. Такое дерево, вероятно, можно интерпретировать как космическую ось, уходящую глубоко в землю. Прямо стоящее дерево обычно трактуется как вертикальная модель вселенной, а ямками на стволе, по всей вероятности, обозначены ступеньки лестницы к небу, соединяющие земной и небесный миры. Понимание пути

как перемещения в пространстве, вероятно, является воспроизведением миграционного архетипа¹⁶.

Немаловажное значение в архаических культурах имела символика чисел: «семь» – символ высших космических начал, образ вселенной, а «восемь» – символ космического равновесия¹⁷. В числе человек архаической эпохи в первую очередь видел не меру счета, а проявление гармонии, стабильности, причинности. При помощи чисел мир был разделен на части – три мира по вертикали и четыре стороны света по горизонтали. В числе, отмечает О. Шпенглер, заложена сущность всего действительного¹⁸. Операция с числами – трижды семь – является отражением мистического мышления, интеллектуальной активности людей архаических обществ.

Еще один из вариантов космогенеза запечатлен на сосуде с поселения на Андреевском озере у г. Тюмени (ЮАО-ХIII-А) с орнаментом на внешней и внутренней поверхностях. С внешней стороны по верхнему краю расположена зона из горизонтальных волнистых линий и ямочных вдавлений у венчика (рис. 3–6). На внутренней стороне, сразу под венчиком, расположен поясok из четырех волнистых линий, от которого через равные расстояния опущены четыре вертикальных пояска из трех параллельных волнистых линий, сходящихся у дна.

Повторяется сюжет с изливанием верхних вод, только не в форме древа, а четырех рек, маркирующих стороны света. Мотивы, передающие стремительное движение вод, обычны на посуде кошкинского типа (рис. 3–5) наряду с деревом в различных модификациях.

Таким образом, у населения козловской и кошкинской культур, жившего на территории Среднего Зауралья в V тыс. до н.э., сформировались различные представления о сотворении мира. Население козловской культуры космогенез связало со стихией нижних вод, а процесс развертывания вселенной был осмыслен как движение снизу вверх. Население кошкинской культуры генезис вселенной соотносило со стихией верхних вод, а процесс космогенеза – как движение сверху вниз.

Наиболее ранние образы вселенной – мировая гора или столб, мировое древо – естественные вертикали, организующие пространство. Однако на посуде кошкинского типа изобразительный символ горы отсутствовал, а на посуде козловской культуры встречаются символы как для обозначения горы, так и древа, но

смысловые функции их различны. Образ горы связан с космогенезом, а древа, скорее всего, — с космологией (устройством вселенной) и является вторичным по отношению к образу горы.

На керамике культовых памятников — Кокшаровский холм и Махтыли — древовидные символы с симметричными ветвями, направленными вверх, встречаются в сочетании с зооморфными головками по краю сосуда (рис. 4). Однако имеются объемные зооморфные головки и без дерева и, вероятно, маркируют небесную сферу с тотемическими предками (рис. 4—1—3). Древо со ступеньками (рис. 4—5, 6) или ступеньки в виде позвоночника (рис. 4—4), вероятно, выполняли функцию связующего звена между земным и небесным мирами; возможно, образ древа населением козловской культуры был заимствован у населения кош-кинской культуры вместе с накольчатой техникой орнаментации.

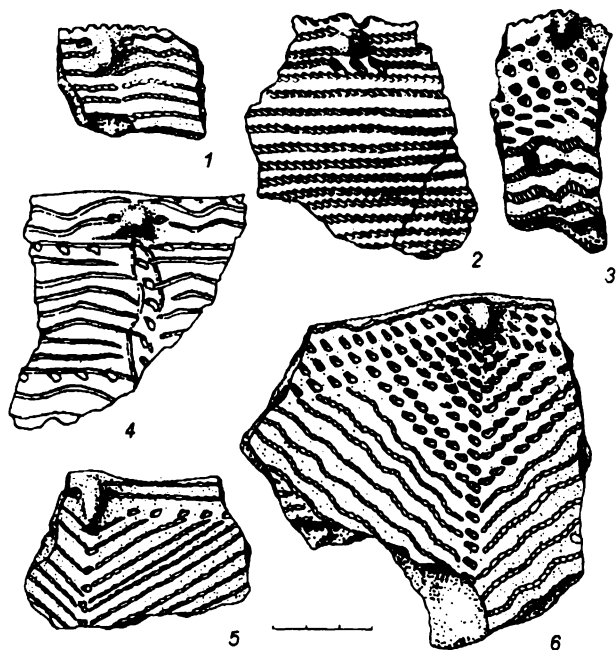


Рис. 4. Керамика с зооморфными головками: 1, 3, 5, 6 — Кокшаровский холм; 2, 4 — Махтыли холм

При всех существенных различиях картины мира у разных групп зауральского населения были и общие, вероятно, стадиальные черты. Архаическое сознание связывало рождение мира, как всеобщей жизни, с водой. Бесформенная стихия вод (хаос) приходила в движение сама по себе, без какого-либо творца или внешнего воздействия. Космогоническая схема еще не включала каких-либо персонажей. Гора и древо стали символами космической оси, вокруг которой зарождалась жизнь:

«Каков источник этого мира?» – «Пространство, – ответил тот, – поистине, все эти существа выходят из пространства и возвращаются в пространство, ибо пространство больше их, пространство – последнее прибежище» (Чхандогья упанишада I, 9, 1).

В позднем неолите (IV тыс. до н. э.) на территории Среднего Зауралья сформировалась своеобразная боборыкинская культура с преобладанием плоскодонной посуды и развитым геометрическим орнаментом, выполненным в прочерченно-накольчатой технике. Для реконструкции космогонических представлений важное значение имеет находка Ю. Б. Скриковым фрагмента керамики боборыкинского типа, своего рода «пиктограммы»¹⁹ (рис. 5–1). На одной из сторон изображены вписанные друг в друга концентрические овалы, заключающие зигзаг. На другой стороне фрагмента – крест из двух пересекающихся под прямым углом линий, состоящих из четырех прямых параллельных отрезков между зигзагами. В каждом из четырех секторов повторяется мотив из двух прямых линий, окруженных зигзагами.

По-видимому, вполне корректно сюжет с зигзагом, заключенным в многослойный овал, интерпретировать как «змееподобный зародыш в яйце». Крест – аналог мирового древа, символ космических координат, образ вселенной. Животворные силы, воплощенные в образе змееподобного существа, освободившись от мрака (хаоса), стали стремительно распространяться от центра на периферию. Центробежность отличает мужское начало, в данном случае персонифицированное со змеей как фаллическим существом.

Мотив из прямой линии или нескольких прямых линий, заключенных между зигзагами, стал одним из ключевых. Вероятно, он служил для обозначения первоначальной формы жизни в виде антропоморфа или дерева в окружении змей, взаимодействия мужской (зигзаг) и женской (прямая линия) субстанций и т. д. Этот мотив встречается на культовых предметах – «утюжках» (рис. 5–2, 3) и на сосудах (рис. 5–4).

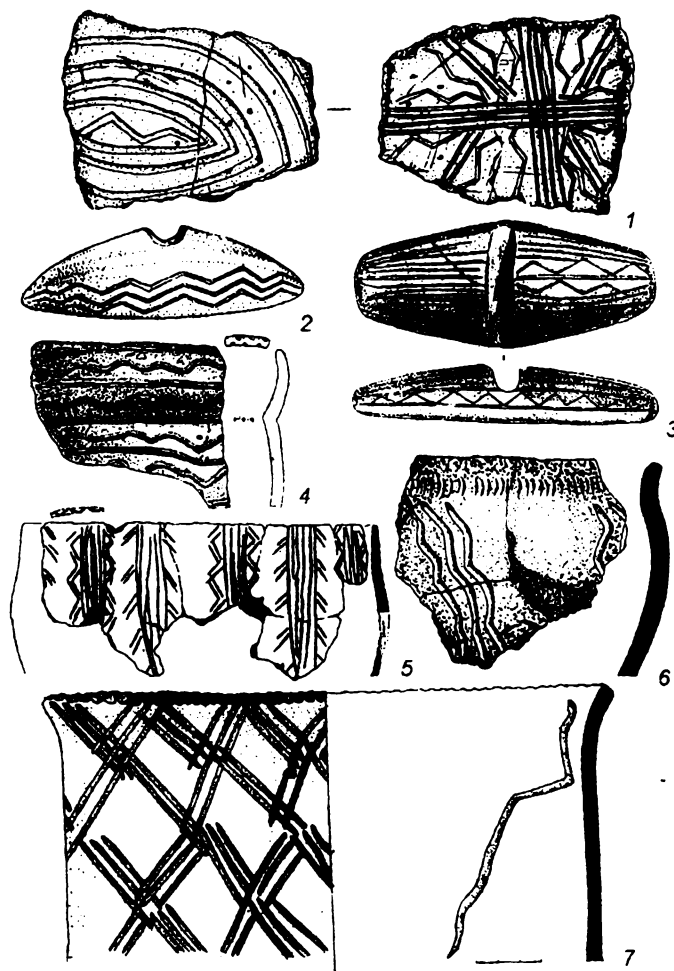


Рис. 5. Боборыкинская культура: 1 – Кокшаровско-Юрьинское (по Ю. Б. Серикове); 2 – «утюжок» – ЮАО-ХІІ (глина); 3 – «утюжок» – ЮАО-V (камень); 4 – Калмацкий Брод (по С. Н. Паниной); 5 – Ук-VІ (по И. Б. Васильеву, А. А. Выборнову, С. А. Глуценко); 6, 7 – ЮАО-ХІІІ-А

Загадочные «утюжки» в данном контексте могут быть интерпретированы как образ горы-земли, поднимающейся из воды в результате активности хтонических сил. В профиль «утюжки» имеют подтреугольную форму и ассоциируются с горой. Боковые грани этих изделий орнаментированы зигзагами, по всей вероятности, символизирующими воду или змей. На одном из «утюжков» (рис. 5–3) змея изображена и по основанию (см. статью В. Д. Викторовой и С. Ю. Зыряновой в данном сборнике). Желобок – углубление в земле, ее лоно, принимающее влагу, небесные воды. Он маркировал земной центр, от которого в результате орошения земли водой распространялась жизнь.

Интересный сосуд боборыкинского типа найден на поселении Ук–VI (раскопки самарских археологов)²⁰. Верхнюю зону сосуда занимают мотивы из чередования древа, у которого ветви направлены вниз, и древа в окружении змей (рис. 5–5). Композицией из деревьев, замыкающихся в круг, вероятно, передана идея круговорота жизни, циклического восприятия времени.

Мотивы из зигзага или нескольких зигзагов с параллельными изгибами (рис. 5–2) встречаются во всех комплексах боборыкинской культуры, составляя как горизонтальные, так и вертикальные зоны (рис. 5–2–6). Наряду со схематическими символами змей (волна, зигзаг) встречаются вполне реалистические ее изображения (рис. 5–7). Змей, устремленные снизу вверх, возможно, обозначали подателей влаги. Образ змей с фаллической функцией является основным для понимания космогенеза у населения боборыкинской культуры. В то же время этот образ, по всей вероятности, связан и с культом плодородия, поскольку «змея», «вода» и «жизнь» имели близкое смысловое значение. Динамичность, импульсивность знака–образа змей связана с конкретной этнокультурной традицией, вероятно, зародившейся в среде древних земледельцев.

В энеолите (III тыс. до н.э.) территория горно-лесного Зауралья была занята населением липчинской и аятской культур. Внешняя поверхность округлодонных сосудов покрывалась богатым геометрическим орнаментом, выполненным в накольчатой (липчинские) или гребенчатой (аятские) технике. Начало освоения металлургии не могло не отразиться на мировоззрении древних уральцев. Творческое начало, по всей вероятности, в созна-

нии человека стало связываться со стихией небесного огня, олицетворенного в молнии. Метафора молнии, вероятно, слилась в одно представление с метафорой грома. Молния ассоциировалась с искрой, жаром, светом и могла быть осмыслена как средство преобразования мира.

На одном из сосудов поселения Макуша III в основе композиции – поставленные вершиной вверх углы с бахромой по внутреннему контуру и зигзагом по центральной оси (рис. 6–1). Такие же зигзаги изображены и между углами. Основания углов соединены с горизонтальным поясом из треугольников со штриховкой, параллельной одной из сторон. Зона у венчика состоит из коротких наклонных отрезков и цепочки ромбов или квадратов, под которыми ритмично расположены сдвоенные каплевидные вдавления. Все части композиции сопряжены между собой в единый изобразительный текст.

Углами, по всей вероятности, обозначена гора, разделяющая землю и небо. Внешние грани гор без каких-либо признаков жизни, а внутри них короткими отрезками, направленными к вершине горы или к небу, вероятно, обозначены зажатые внутри жизненные силы. Ключевым символом является вертикальный зигзаг, крутыми изгибами которого передана напряженность, динамичность композиции. Обычно единичный вертикальный зигзаг в сочетании с горой или деревом на энеолитической посуде Зауралья трактуется как змея²¹. В данном случае вертикальным зигзагом может быть обозначена молния, устремленная с небес на землю, а если змей – то огненный, что в смысловом отношении одно и то же. Цепочка ромбов по краю сосудов символизировала небо: ромб мог быть символом покрывала, облака, небесного колодца.

Погруженная в спячку природа в зимнее время воспринималась как хаос. Удары грома и молнии разрывали хаос на части, освобождая плодотворные силы. Вслед за грозой на землю обрушивалась животворная влага, обозначенная каплевидными вдавлениями. На смену зимней спячке природы (хаосу) приходил молодой весенний мир, когда небо вступало в брачное соитие с землей. Подобные композиции встречаются и на других энеолитических сосудах Зауралья (рис. 6–2, 3). В контексте данной интерпретации можно предполагать, что многочисленные изображения гор маркировали времена года и циклы: горы без растительности – зимнее время, с растительностью – летнее, а горы, рассекаемые молнией, – начало весны и нового цикла.

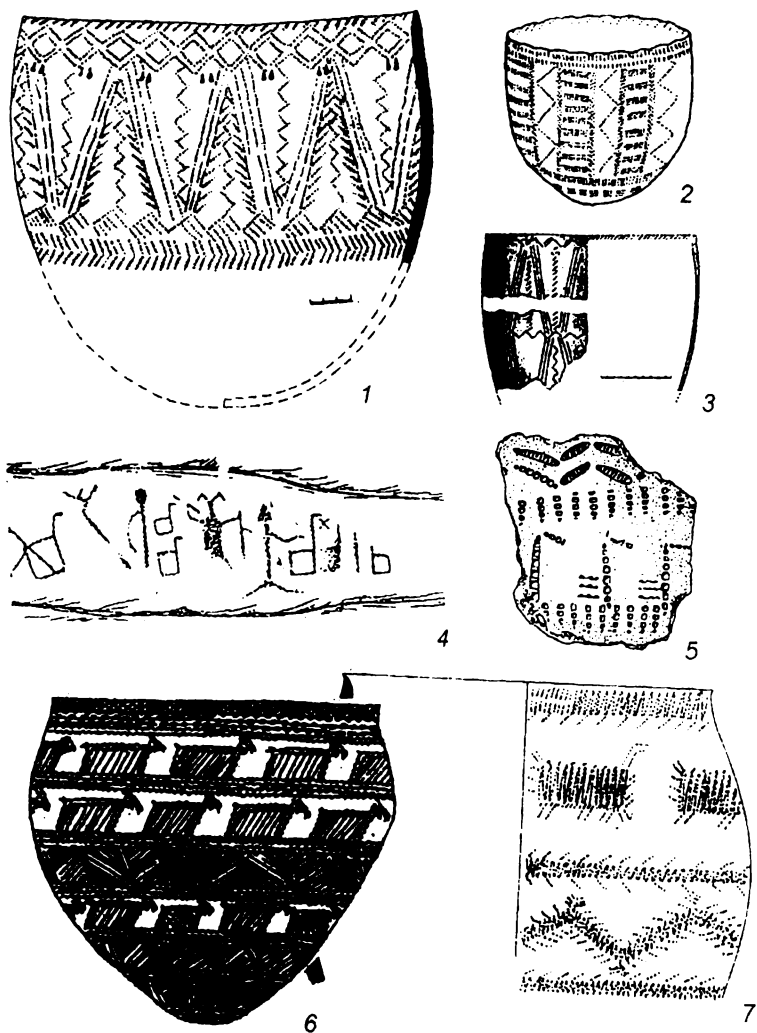


Рис. 6. Аятская культура: 1, 3 – Макуша III (по Н. М. Чаиркиной); 2 – Шувакиш I (по Н. М. Чаиркиной); 4 – фрагмент Северской писаницы (по С. Е. Чаиркину); 5 – Аятское Правобережное; 6 – Чебаркуль I (по Н. П. Кипарисовой); 7 – Амня I (по В. М. Морозову и В. И. Стефанову)

Представление о водоплавающей птице как творце вселенной²² нуждается в более убедительной аргументации. Профильные изображения птиц и копытных на энеолитической посуде Зауралья выполнены в едином стилистическом каноне: в их круговом движении, в большинстве случаев по ходу солнца, реже – в обратном направлении, скорее всего, отражено представление о круговороте жизни (рис. 6–5). Спокойные, даже торжественные, позы птиц никак не ассоциируются с образом творца.

На уральских писаницах образ птицы совмещен с антропоморфными фигурами с рогатой, треугольной или округлой головой, «столбиками» (по А. Д. Столяру) и крестиком (рис. 6–4). Столбиками и крестиками могли быть обозначены души, которые находятся то в теле птицы, то в руках антропоморфа, то в клюве птицы. По-видимому, данную композицию можно осмыслить как процесс взаимодействия духов и душ, а птицы – как вместилища душ. Анализ фрагмента композиции Бесова Носа, во многом аналогичной Северской писанице Урала, позволил А. Д. Столяру убедительно связать образ птицы с анимистической концепцией²³.

Таким образом, в энеолите наряду со стихиями воды и земли в космогенезе активная роль отводилась стихии огня. Вода и огонь осознавались как священные дары неба. По-видимому, энеолитическое население Урала, жившее в условиях сурового климата, все надежды на благополучие связывало с наступлением весны. Этим можно объяснить изображения шестивий копытных по ходу солнца, несущих живот-жизнь (рис. 6–6), и движение птиц – предвестников весны (рис. 6–5, 7). Через знаки-образы птиц и копытных человек выражал свое ощущение торжества жизни, связь каждого живого существа с мировым порядком, «ритмом бытия».

В начале II тыс. до н.э. в Нижнем Приоболье сформировалась ташковская культура бронзового века с концентрической планировкой поселений²⁴. Активная роль в сотворении вселенной отводилась самому человеку, повторявшему деяния богов. Для населения ташковской культуры космосом становится обитаемая территория – «наш мир» в отличие от чужого, неосвоенного хаоса – «тот мир». Начало освоения мира связано с ритуалом жертвоприношения. На поселениях зафиксированы строительные жертвы, которые являлись разновидностью первожертвы: на Ташково II яма с разнообразными находками, на месте кото-

рой было построено центральное жилище; на Иске III в яме найден череп молодого лося, затем на этом месте было построено жилище, расположенное справа от входа – на восточной стороне поселения. Ритуалом жертвоприношения архаический человек символически повторял деяния богов²⁵. Место жертвоприношения становилось священным, а поселение – центром мира:

Это жертвоприношение – путь мироздания
(РВ 1,164, 35).

Время проведения ритуала совпадало с мифическим временем «начала». Все исследованные поселения ташковской культуры погибли от пожара. Сожжение поселений – одно из проявлений культа огня и циклического восприятия времени. «Огненный ритуал» ассоциировался с обновлением мира, был символом перехода от одного цикла к другому.

Таким образом, археологические данные позволяют поставить проблему, связанную с эволюцией космогонических представлений у зауральского населения на протяжении более чем трех тысячелетий (V – начало II тыс. до н. э.). Практический опыт позволял древнему человеку установить последовательность превращений природы, различать свойства времен года, однако в этих наблюдениях он усматривал не проявление естественных законов, а действие сверхъестественных, мистических сил.

Человек всегда стремился сделать для себя понятным тот мир, в котором он живет. Миф и был востребован для того, чтобы найти путь к согласию с окружающим миром. Космогонические мифы – это прежде всего представления о космическом порядке и стабильности, это бегство от хаоса и неуверенности.

В ранних космогониях изначальным элементом в акте творения была вода. Земля – вторичная стихия, возникшая из воды. Творение вселенной осмысливалось как результат самостоятельной, мистической эволюции.

Представление о творении вселенной из яйца с зародышем появилось позднее и, по всей вероятности, в связи с освоением земледелия. Креативное начало было персонифицировано. Сотворение мира в сознании древнего земледельца совершенно естественным образом ассоциировалось с хтоническими существами, поскольку они непосредственно связаны с водной стихией и являлись ее олицетворением. Возросшая зависимость человека

от количества выпавших осадков, т. е. видимому, являлась одной из основных причин в сложении культа змеи с фаллической функцией как символом водной стихии и плодородия. Реконструированные космогонические представления у населения боборынской культуры – еще один (и немаловажный) аргумент, свидетельствующий о миграции населения в Зауралье из районов с производящей экономикой. С освоением металлургии (энеолит) активная роль в космогенезе отводилась стихии огня. Молния, олицетворяющая небесный огонь, предшествовала встрече земли и неба (небесных вод), создавая условия для их встречи.

У населения ташковской культуры космическими первостихиями были вода и огонь, однако преобразующее начало связывалось с огнем. Традиция периодического сожжения поселений родилась из мифологической надежды обновления. Ассоциация «обновление мира» с «мировым пожаром» – этим великим «поджигательским клише» – стала метафорой всех революций и космических устремлений человеческого темперамента²⁶. М. Элиаде пришел к заключению, что учение о вечном сотворении и разрушении вселенной является пан-индоевропейской идеей²⁷.

Архаический человек фиксировал последовательность событий от прошлого к настоящему – линейное время, однако оно не преобладало и было подчинено циклическому восприятию жизненных явлений.

Предложенная реконструкция космогонических мифов не является утверждением. Это лишь попытка понимания смысла изобразительной деятельности, проникновения в мировосприятие человека древних обществ. Письменные источники позволяют уточнить мифологическое значение образов, реконструируемых по археологическим источникам. Приводимые цитаты из Ригведы вполне оправданы, поскольку этот памятник не только индийской традиции, но и общеиндоевропейской, уходящей корнями в далекое прошлое²⁸.

¹ Шер Я. А. Предисловие. Заключение // Первобытное искусство (Проблема происхождения). Кемерово, 1998. С. 5, 179.

² Юнг К. Архетип и символ. М., 1991. С. 109.

³ Кабо В. Р. Синкретизм первобытного искусства (по материалам австралийского изобразительного искусства) // Ранние формы искусства. М., 1972. С. 286–289.

⁴ Рыбаков Б. А. Космогония и мифология земледельцев энеолита // СА. 1965. № 1. С. 24–46; СА. 1965. № 2. С. 13–33; Столяр А. Д. О генетической природе «Беса» онежских петроглифов Карелии // Проблемы археологии. Л., 1978. Вып. 2. С. 209–221; Евсюков В. В. Мифы о вселенной. Новосибирск, 1988; Антонова Е. В. Обряды и верования первобытных земледельцев Востока. М., 1990; Даниленко В. Н. Космогония первобытного общества // Начала цивилизации. Екатеринбург; Москва, 1999; и др.

⁵ Погребова М. Н., Раевский Д. С. Закавказские бронзовые пояса с гравированными изображениями. М., 1997. С. 88.

⁶ Столяр А. Д. Об основных аспектах исследования палеолитического изобразительного творчества как исторического источника // Археология в пути или путь археолога. СПб., 2001. Ч. 1. С. 75–77.

⁷ Викторова В. Д., Чаиркина Н. М., Широков В. Н. Гора и водоплавающая птица в мировидении древнеуральского населения // Уральский исторический вестник. Екатеринбург, 1997. № 4. С. 40–51; Широков В. Н., Чаиркин С. Е., Чемякин Ю. П. Уральские писаницы. Река Нейва. Екатеринбург, 2000. С. 39–46.

⁸ Хельског К. Следы, повествования и ландшафты в наскальном искусстве Севера // Археология в пути или путь археолога. СПб., 2001. Ч. 2. С. 68.

⁹ Касавин И. Т. Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. СПб., 1999. С. 276.

¹⁰ Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С. 62–63.

¹¹ Ковалева В. Т., Зырянова С. Ю. Неолитические культуры Среднего Зауралья: Генезис, соотношение, взаимодействие // Проблемы изучения неолита Западной Сибири. Тюмень, 2001.

¹² Ковалева В. Т. Неолит Среднего Зауралья. Свердловск, 1989. С. 29–30.

¹³ Голлан А. Миф и символ. М., 1993. С. 14.

¹⁴ См.: Павлов Н. Л. Алтарь. Ступа. Храм. Архаическое мироздание в архитектуре индоевропейцев. М., 2001. С. 255.

¹⁵ Кейпер Ф. Б. Я. Древний арийский словесный поединок // Труды по ведической мифологии. М., 1986. С. 60.

¹⁶ Касавин И. Т. Миграция. Креативность. Текст. Проблемы неклассической теории познания. С. 18.

¹⁷ Маковский М. М. Число // Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 392.

¹⁸ Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, 1993. С. 110–113.

¹⁹ Сериков Ю. Б. Кокшаровско-Юрьинская торфяниковая стоянка в Среднем Зауралье // РА. 1992. № 4. С. 134.

²⁰ Васильев И. Б., Выборнов А. А., Глущенко С. А. Поселение Ук-IV в Тюменском Притоболье // Исторические исследования. Самара, 1998. Вып. 2. С. 259. Рис. 4–1.

²¹ Чаиркина Н. М. Антропо-зооморфные образы энеолитических комплексов Среднего Зауралья // ВАУ. Екатеринбург, 1998. Вып. 23. С. 93.

²² Напольских В. В. Древнейшие финно-угорские мифы о возникновении земли // Мировоззрение финно-угорских народов. Новосибирск, 1990. С. 6–7.

²³ *Столяр А. Д.* «Лодки мертвых» Онежского петроглифического святилища (Опыт имманентной дешифровки) // Археология в пути или путь археолога. СПб., 2001. Ч. 1. С. 157–159.

²⁴ *Ковалева В. Т.* Взаимодействие культур и этносов по материалам археологии: поселение Ташково II. Екатеринбург, 1997; *Ковалева В. Т., Рыжкова О. В., Шаманаев А. В.* Ташковская культура: поселение Андреевское озеро XIII. Екатеринбург, 2000.

²⁵ *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987. С. 36–37.

²⁶ *Ласки М.* Утопия и революция // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 195–199.

²⁷ *Элиаде М.* Аспекты мифа. М., 1995. С. 69.

²⁸ *Елизаренкова Т. Я.* Слова и вещи в Ригведе. М., 1999. С. 3.